

Kecskés D. Balázs

Kell-e nekünk a popzene?

Lehetséges-e egy popszám és egy klasszikus zenedarab összehasonlítása? Találhatóak-e bennük közös értékek, vagy legalábbis elegendő szerkezeti vagy gondolkodásmódbeli hasonlóság ahhoz, hogy egy ilyen összehasonlításnak legyen érvényessége? Ezek és ehhez hasonló kérdések azok, amelyeket a nyugati klasszikus tradícióhoz tartozó zenészeknek egyre növekvő mértékben fel kell tenni önmaguknak. A kérdés az ezredforduló óta írt kitűnő és gondolatébresztő könyvekben, tanulmányokban is megmutatkozik, amely jelzi a felvetés jogosságát. Többek között két, ilyen jellegű könyvre szeretnék hivatkozni.

A klasszikus zenészek részéről legalább kétféle hozzáállás elképzelhető.

Who Needs Classical Music? (Kinek kell a klasszikus zene?) c. könyvében Julian Johnson amellet érvel, hogy a klasszikus zene rendelkezik olyan megkülönböztető értékekkel, melyek a popzenéből hiányoznak. Azt állítja, hogy a zenei értékesség nem csupán „ízlés dolga”, szerinte a klasszikus zene abban is különbözik a popzenétől, hogy nem háttérzajként szolgál. Úgy gondolja, hogy a klasszikus tradíción belül született darabok megértéséhez munka, figyelem és kitartás szükséges. Meglátása szerint a klasszikus zeneművek rendkívüli megmunkáltsága és igényessége metafizikai üzenetet közvetít és arra ösztönöz, hogy meghaladjuk a saját korlátainkat. A tanulmányból azonban nyilvánvaló, hogy Johnson egyfajta technikai összehasonlítást lehetségesnek tart popzene és klasszikus zeneművek között. A klasszikus zene és a popzene közötti feszültségről, a szórakoztatáshoz való eltérő hozzáállásukról elmélkedve azt írja, hogy „a klasszikus zene szemszögéből egy az 1950-es években írt pop ballada nem az egyszerűsége miatt zavarba ejtő, mely *bizonyos szempontból hasonlítható* [kiemelés tőlem] egy Schubert dal egyszerűségéhez, hanem azért, mert a pop ballada az 1950-es, és nem pedig az 1820-as években íródott”. (Johnson 2000:101) Nem az állításában rejlő történelmi kifogásokat találok érdekesnek, hanem a két műfaj egymás mellé helyezését, mint amelyek technikai értelemben tartalmazznak közöset.

Nemcsak a történelmi fejlődés az egyetlen szempont, amely az összehasonlítás talajaként szolgálhat. Nicholas Cook a *The Music – A Very Short Introduction* (Zene – nagyon rövid bevezetés) c. könyvében nem él hasonló kifogásokkal. Nem élezi ki a két irány közti különbségeket, még kevésbé szeretné azt sugallni, hogy a klasszikus zene magasabb rendű lenne a popzenénél. Noha megközelítése sokkal inkább pluralista, mint Johnsoné,

gondolatmenete mégis tartalmaz olyan pontokat, amelyek az összehasonlítást lehetővé teszik. Úgy gondolja, hogy még a nyugati tradícióban is, ahol a notáció gyakorlata központi jelentőségű, a darabok az előadás aktusában „történnék meg”: világossá teszi, hogy a notációnak megvannak a maga korlátai, így az előadók háttérbe szorítása több mint félrevezető. Mikor a klasszikus zene írásbeli kultúráját és a popot, a jazzt vagy a nem-nyugati kultúrák zenéjét egymás mellé helyezi, a legfőbb különbséget a klasszikus tradíció és az utóbbiak között abban látja, hogy azok alapvetően előadó központúak és nem a nyugati típusú lejegyzésen alapulnak. Állítása *tendenciaként* akkor is igaz, ha elfogadjuk, hogy egy jazz standard és a barokk *basso continuo* között valóban léteznek hasonlóságok.

Bármelyik álláspontot érezzük magunkhoz közelállónak, nyilvánvalónak tűnik, hogy a populáris zene jellegzetességei leírhatók a klasszikus zene által használt terminusokkal a technikai összehasonlítás szintjén. Egyes zenészek úgy gondolják, a technikai összehasonlítás eredménye esztétikai következtetésekhez vezet, mások ezt nem így gondolják.

Nem csupán Julian Johnson tanulmánya az egyetlen olyan példa, amely Schubertet és popzenét egymás mellé helyezi: Schubert dalai – elsősorban formai szempontból – popzene szakértők véleménye szerint is a popdalok egyfajta előzményei. Ha egymás mellé helyezzük Schubert *Auf den Wasser zu Singen* c. dalát és Katy Perry *Rise* c. 2016-os slágerét, és egymás után meghallgatjuk őket, érdekes megfigyeléseket tehetünk. Noha számos nézőpontból megvizsgálhatjuk a két darab zenei szerkezetét, a továbbiakban elsősorban a *szimmetriára* és ennek az írásbeliséggel való kapcsolatára szeretnék koncentrálni.

Schubert 1823-ban írott, Leopold Stolberg versét megzenésítő dala finom és érzékeny leírást nyújt egy tavon ringatózó kis hajóról. A vers beszélője az alkonyatban az idő múlásáról elmélkedik, miközben a hullámok gyengéden ide-oda ringatják.

Katy Perry 2016-os slágere, a *Rise*, erőteljes és energikus elektronikus dal, melyben a győzelem és az ellenfelek fölé emelkedés a szöveg fő témái. A számot az NBC Sports közvetítette a 2016-os nyári olimpia alatt.

Első pillantásra nyilvánvalónak tűnik, hogy a nagyformát tekintve mindkét dal viszonylag egyszerű. A *Rise*-ban Perry egy verse-prechorus-chorus szerkezetet énekel kétszer (2xABC klasszikus nyelven fogalmazva), amelyhez a záró kórusszakasz rövid bővítése csatlakozik. A Schubert dalban – a nyolcütemes zongora bevezetőt és a kétütemes lezárást leszámítva – a zeneszerző strófikus formát alkalmaz, melyben mindegyik versszakhoz ugyanazt a zenei

anyagot használja (AAA). Ha közelebbről szemügyre vesszük a nagyobb részek belső tagolását, láthatjuk, hogy a két darab szimmetriához való hozzáállása igen különböző. A Perry dal – más popszámokhoz hasonlóan – végig nyolcütemes egységekből áll és nem enged teret semmiféle aszimmetriának az ütemek tagolásának a szintjén. Azt mondhatjuk, hogy ez a szimmetria *teljes szimmetria*. Hasonló szimmetriára való törekvést figyelhetünk meg a Schubert dalban is, mint a bécsi klasszikusok formai gondolkodására jellemző örökséget, azonban itt az ütempárok tagolása gyakran kétértelmű, és sokszor nem könnyű eldönteni, vajon egy ütem a következőhöz tartozik vagy az azt megelőzőhöz. Amellett, hogy a szimmetria, mint *elv*, jelen van Schubert gondolkodásában, kijelenthetjük, hogy ez ugyanakkor elválaszthatatlan az aszimmetria jelenlététől.

Ez a kérlelhetetlenül szimmetrikus jelleg a *Rise* harmóniai rétegében is tetten érhető. Az eszmollban írt dal a tonikai első fokon kívül három másik akkordot használ: Cesz-dürt, Gesz-dürt és B-dürt. Ez a négy harmónia ismétlődik a dal folyamán hasonlóan egy *chaconne*-hoz vagy *song on a grand*-hoz. Ryan Sargent, a MakeMusic Inc. média menedzsere azt írja, hogy noha a szám harmóniai szerkezete egyszerű, de erőteljes, és úgy gondolja, ez a legsikerültebb rétege a kompozíciónak. A Schubert dal szintén egyszerű harmóniai szempontból (habár négynél több akkordot használ), de az akkordok elhelyezése nem mindig szimmetrikus: gyakran létrejön egyfajta feszültség az ütempárok artikulációja és a harmóniai tagolódás között, két különböző és analóg módon kibomló dimenziót létrehozva.

További megközelítésbeli különbségeket vehetünk észre az ütemmutató és a dallam ritmusának viszonyát vizsgálva. A 6/8-os Schubert dal a szövegritmust követi: flexibilitását nem az ütemsúlyok elkerüléséből, hanem mintegy észrevétlenül a metrumból (azaz a szerkezetből) nyeri. A Katy Perry dal 4/4-ben, manapság gyakorlatilag az egyetlen popszámok által használt metrumban íródott. Noha a melódia ritmus és annak a metrumhoz való viszonya egy olyan aspektus, melyben az aszimmetria megjelenik, ez másképp történik, mint a Schubert dalban. A flexibilitás teljes hiányát elkerülendő a dallam és az ütemmutatóból következő súlypontok nem esnek egybe. Az a jelenség, hogy az aszimmetria csak az egyenletes pulzációhoz viszonyítva képes megjelenni, a dal *improvizációban* való gyökerezettségére világít rá. Schubert a mikro szerkezet szintjén megjelenő aszimmetriái az írásbeliség talaján állnak, mely lehetővé teszi a tervezett formát egy folytonosan jelenlévő pulzációra való hivatkozás nélkül is.

Ha az énekszólam és a kíséret viszonyát tekintjük, szintén két különböző hozzáállással találkozunk. A Schubert dalban a kíséret Imprumtu-szerű, és míg a két réteg koherens egységet alkot, a zongoraszólam önmagában is megállná a helyét. A *Rise* esetében az énekszólam és a kíséret kevésbé függetlenek egymástól. Paradox módon a kíséret is (egy elektronikus hangokból létrehozott réteg) – annak ellenére, hogy a darab legkomplexebb, leginkább kompozíció-szerű rétegének tűnik (egy klasszikusan képzett zeneszerző szempontjából) és tudatos tervezettséget sugall – önmagában, az énekszólam nélkül aligha állna meg.

A klasszikus zene hatása a popzenére nyilvánvalónak tűnik, ha a makro szintű szerkezetet tekintjük. A popzene nem kevésbé fontos szerepet tölt be manapság bizonyos kortárs zeneszerzők gondolkodásában. Éppen akkor, amikor a popzene hatása a legnyilvánvalóbb egy klasszikus zeneművön, ragadhatjuk meg leginkább a köztük lévő különbségeket. Thomas Adès *Ecstasio* c. zenekari tételében – mely az *Asyla* c., szimfóniára emlékeztető, négytétéles szimfonikus mű harmadik tétele – amellet, hogy egy tradicionális szimfónia harmadik táncjátékát idézi, zenei anyagait a 1990-es évek diszkóinak világából kölcsönzi. Láthatjuk, hogy itt, noha a diszkózene szerkezeti jellegzetességei (kérelhetetlenül szimmetrikus ütempárok) *tendenciaként* jelen vannak, ezt az attitűdöt a szerző folytonosan megkérdőjelezi és felülírja egy aszimmetrikusabb gondolkodás jelenlétével: plusz ütemek és változó metrumok betoldásával. Ez a nagyformára is igaz. A tétel teljes formája felsorolásszerű, hasonlóan a diszkóban egymás után lejátszott számokhoz, de Adès, miközben erre a „tradícióra” hivatkozik, szinte észrevétlen, leleményes kapcsolatokat létesít a témák között és azokat olyan virtuozitással variálja, hogy a felsorolás-jelleg mellett a visszatérési forma képe is kibontakozik a tétel végére.

Noha Julian Johnson modernista megközelítésével nem értek egyet, megállapításával, miszerint a klasszikus zene egyik legfontosabb jellegzetessége a kritikus anyagkezelés, mélységesen egyet tudok érteni. Bármilyen zenei anyagot használ, bármilyen hatás alá kerül, a klasszikus zene (tudatosan vagy tudattalanul) mindig a tradíciójából fakadó kompozíciós beidegződéseit alkalmazza. Ha egy klasszikus zenét komponáló zeneszerző popzene által inspirált zenei anyagokat használ, ezeket az anyagokat mindig kritikusán és a zenetörténeti összefüggések (tudatos vagy tudattalan) figyelembevételével fogja kibontani.

Ez a kritikus viszonyulás a klasszikus tradíció mély írásbeliségben való gyökerezettsége miatt lehetséges. A klasszikus zenére jellemző aszimmetriák – még akkor is ezek a szimmetriára

való törekvéssel járnak együtt (mint a Schubert dalban vagy a bécsi klasszikusok műveiben) – egyedül a notáció gyakorlata miatt lehetségesek. A populáris zenében található aszimmetriák más természetűek: abban az esetben is, ha dallam vagy a kíséret tartalmaz a szimmetrikustól eltérő tulajdonságokat, mindenfajta aszimmetria csak mint a folytonosan jelen lévő pulzációhoz viszonyított jelenik meg. Ez pedig egy olyan hagyományba való illeszkedést sugall, amely az improvizáción alapul, mely hagyomány Nicholas Cook kifejezésével élve előadó-központúnak nevezhető.

Összességében úgy gondolom, a nyugati klasszikus zenei tradíció és a populáris zene közti legmeghatározóbb különbség technikai természetű és technikai terminusokkal megragadható. Ezt megerősíti az a tény, hogy egyébiránt ugyanazok a tendenciák gyakorolnak hatást rájuk. Sok szempontból a klasszikus zene is – a Katy Perry dalhoz hasonlóan, amely egy alkotócsoport együttműködésével íródott – egyre inkább projekt-szerűvé és együttműködés-központúvá kezd válni. Sok esetben a kortárs komponista csak egy elem a sok közül: egy megrendelés a menedzser ízlésétől, szándékaitól, az alkalomtól függ – ez a tendencia pedig valamiképpen a XVIII. századi, főúri szolgálatban álló, számukra alkalmi darabokat szolgáltató udvari zeneszerzők helyzetére emlékeztet.

Ahogy Richard Taruskin írja a *The Oxford History of Western Music* c. többkötetes zenetörténetének bevezetőjében, az írásbeliség az az egységet biztosító alap, mely a klasszikus kánon hihetetlen műfaji sokszínűségét adja – az a tény, hogy ezek a művek az írás közvetítésén keresztül terjedtek el. Ez a médium teszi lehetővé a klasszikus zene kincseit és teszi képessé arra, hogy a legkülönbözőbb hatásokat integrálja. *A klasszikus zenében elméletileg minden lehetséges.* Úgy gondolom, a klasszikus tradíció kritikus gondolkodása függetlenségének és érvényességének biztosítéka. Ebből a nézőpontból pedig a popzenében található zenei anyagok tanulmányozása, az arról való gondolkodás gyümölcsöző és inspiráló lehet a klasszikus zenész számára.

Bibliografía:

Cook Nicholas. *Music – A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2000

Johnson, Julian. *Who Needs Classical Music?*, Oxford University Press, 2002

Sargent, Ryan. Pop Music Theory Analysis: Katy Perry’s Olympic Theme “Rise” Falls Just Short of Gold, 2016 Available at <http://flypaper.soundfly.com/discovery/pop-music-theory-analysis-katy-perrys-olympic-theme-rise-falls-short-of-gold/>

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, 2010

Taruskin, Richard. ‘*Surrealist Composer Comes to the Rescue of Modernism* in ‘The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays’, University of California Press, 2010

Tilden, Imogen. *What Pop Music Owes to The Classical Masters*, interview with Howard Goodall, 2013 Available at <https://www.theguardian.com/music/2013/jan/24/what-pop-music-owes-classical-masters>